

いかにして社会秩序において私の狂気を維持するか

——アンジェイ・ブラスキーにおける「狂気」の表現について——

弘島 礼奈

序

アンジェイ・ブラスキー（1940-）はその作品の過激さでよく知られる、ポーランド出身の映画監督である。アンジェイ・ワイダの助監督を経て「夜の第三部分」（1971）で監督デビューを果たしたブラスキーだが、はやくも次の作品「悪魔」（1973）で公開禁止処分をうけ祖国ポーランドを追放になる。その後も「シルバークロップ」（1976）が撮影中止処分となり（後の1987年に完成）、その活動の場をフランスに移す。そこで作られたブラスキーの代表作ともいべきいくつかの作品は日本でも公開されている。

ブラスキーの作品についての一般的なイメージは、「登場するすべての男女が、始終わめきちらし怒鳴り泣きわめくヒステリックな映画」というものであろう。実際それらの登場人物の様子は確かに「狂気」を帯びている。彼らは自分の欲望どおりに、それがどのように見えるかを気にせずにあふまう。それが客観的には「狂気」と映るのである。通常、私たちは欲望としての「狂気」を見せないように演じて生きている。しかし、ブラスキーの描く人間にはそこにセーブがかかっていない。つまり彼らは「演じない」人間なのである。ブラスキーはいつも意図的に、そのような「狂気」を扱っていると言える。その画面に現れるのはいつも「私的」なもの、たとえば分裂症的な文法、原風景、トラウマ、欲望など、社会において適当と見なされないという点において異常とされるような、広い範囲での「狂気」である。「個人映画しか作らない⁽¹⁾」という彼の映画は、あくまで「私的」な情景が表現されているとも言え、それは新しい作品ごとに確かに変化している。

本稿では、代表作の多い 80 年代の作品から最新作におけるいくつかのブラウスキー作品をたどり、ブラウスキーがなぜこのような「狂気」にこだわり、描き続けるのかを考察していきたい。

第 1 節 私の狂気と他者の狂気：「ポゼッション」

『ポゼッション』*Possession* (1980・仏＝西独) という作品を、映画として何らかのジャンルに分類することは難しい。物語の骨格や登場するオブジェから振り分けるならば、それを「ホラー」や「サスペンス」として見ることができるかもしれない。しかしこの映画は、たとえば「ホラー映画」という言葉がイメージさせるような映画とは決して似ていないのである。ブラウスキーにおいてのそれは「自伝的」な映画であり⁽²⁾、多くの批評家にとっては「恋愛映画」となる⁽³⁾。

その物語とは次のようなものである。長期の出張から帰ってきた夫マルク(サム・ニール)は妻アンナ(イザベル・アジャーン)のよそよそしい態度に不信を抱き、探偵に尾行を依頼する。しかし探偵は調査途中で失踪し、夫は自ら妻のアパートを訪ねる。夫はそこで彼女の浮気相手である何かベトベトした「怪物」を目撃する…。

全体的な画面の雰囲気や語り口はあまり客観的なものではなく、あえていうならば夢のそれと似ている。そしてそこには「夢」のような現象があふれている。たとえば、息子の担任教師ヘレンと妻アンナが同じ顔をしていること(どちらもアジャーンが演じている)、落ち着きなくぐるぐると回りながら話す登場人物(しかしその会話は成立している)、ためらいなく自分に向かって刃物を突き立てる主人公、など。それらの行動についての客観的な動機は示されない。彼らは現実の世界のそれとは異なる法則にのっとり行動するのである。この異様な世界で進行する物語を、ブラウスキーは「自分に起こったこと」だと語っている。「これは私にとって自伝的な映画だった。最後の 15 分の非現実的な部分は除いて……。これは実際に私に起こったことだ。女性が男性を裏切る、不幸な子供がいる……。そんな現実から出発してコントロールできない夢が肥大してあの映画になった……⁽⁴⁾」『ポゼッション』とは、ブラウスキーの

私的な「世界の印象」なのだろう。もちろんこのような世界が主観的に現われるのではなく、あくまでそれは印象である。しかし「私」に現われる、すべての出来事は個人的な解釈によって消化され得ると言える。このような「私的」な世界の印象は人類学者である山口昌男の言う「原風景」に似ているかも知れない。

我々の周りの風景は、注意しないで見回すと何の変哲もないように思われる。しかしこの風景を「現風景」と「原風景」に分けて考えてみると、にわかに、それは奥行きを増して来る。(中略)「現情報」とは、心の表層に向って働きかける知識として作用する。周りの目に見える世界についての知識を整理して、伝達しやすいものに変形したものが「現情報」である。それに対して「原情報」とは、意識の深層に働きかけ、人の心を現に目のあたりにすることのできる風景から「原風景」の方に誘う働きをする。(中略)「原風景」とは人間が精神の深層で描いている、より包括的な宇宙的な広がりである。その風景は目に見える部分ばかりでなく、目に見えない部分も含む。その構成は我々が「現風景」で目のあたりにしている法則性には従わないかもしれない。⁽⁵⁾

このように、同じ世界を生きる人たちの間にも「現風景」に収まらない、それぞれの景色が存在する。それは、今まで哲学の問題などとして多く語られてきたとおり、私には他者の見ている世界がわからないし、他者には私の見ている世界がわからない、ということである。他者の世界がいかにわけの分らないものであるか、『ポゼッション』ではそれを窺うことができる。

まず「ポゼッション」(＝憑依)というタイトルどおり、妻アンナは何かにとり憑かれ、狂気を帯びていく。(その「狂気」の様は凄まじく、これを演じたアジャーニはカンヌ映画祭で主演女優賞を受賞しているほどである。)取り憑かれる、ということは、本来それとしてあったものとは別のものになる、ということである。つまりそこにはコミュニケーションの不可能性が示されている。しかし、憑き物における「異様さ」、「わけのわからなさ」という性質はそのまま、理解し得ない「他者」のそれだとも言えるだろう。ブラウスキーは特に「女性」をそのような「他者」としてとらえているところがある。

映画のなかの男たちは私といっしょだ。男が考えることはわかってしまう。しかし女はわからない（笑）。私の映画の中で男たちはいつも一歩引いたところにいる。（略）映画を撮るのは個人的なアヴァンチュールでもある。私は私の人生について自問していることを映画に撮りたいと思っている。自分の人生に対する問いかけをいつも映画でしている。⁽⁶⁾

そのわからない「他者」の世界のもつ異様さを、本作において最もよく表わしているのが、妻の狂気が生み出した「怪物」である。その姿は蛸に似ており、グロテスクにベトベトしている。しかも、この「怪物」は終盤に向けてその姿を人間に近づけていき、最終的には夫であるマルクの姿となるのである。夫から見れば、それはグロテスクに過ぎるだろう。しかし、妻にとってこの変態には重要な必然性がある。ブラウスキーについての紹介文を多く手がける河原晶子は、それを次のように指摘する。「イザベル・アジャーニ扮する人妻は夫サム・ニールをひじょうに愛していて、そのあまりにも強い愛のために自らの幻想の中でもうひとりの夫、夫の分身を生み出したのではないだろうか。」⁽⁷⁾ 妻のつくり上げた気味の悪い「怪物」とは彼女の求めた理想の夫の姿なのである。最終的には「怪物」は夫になり代わり、夫は妻の「狂気」の中で殺される。映画評論家の黒田邦雄によれば、「男は女を理解しようとつとめ」て殉教するのだという⁽⁸⁾。夫は妻の望む姿をもってその世界に「現れ」るよう望まれている。しかし、彼は彼女の希望に添えないことによって消えるのである。「恋愛映画」として、そのような殉教は美しいかもしれない。しかし、「他者」は理解し得ないものとして「私」の前に存在し続けている。おそらく「私」もまた「他者」の理解できない「狂気」を持っている。果たして「私」が「私」のままに、「他者の狂気」と添うことはできないのだろうか。

第2節 社会が生み出す狂気：「私生活のない女」「狂気的愛」

『ポゼッション』の次に、ブラウスキーはドストエフスキーの小説を題材とした映画を二本続けて撮影している。はじめに『悪霊』をあつかった『私生活のない女』*La Femme Publique*（1984・仏）、そして『白痴』を映像化した『狂気的愛』*L'amour Braque*（1985・仏）が作られた。『ポゼッション』が社会的

現実から逸脱していく、夢のような「狂気」を描いてみせていたように、ドストエフスキーの作品にもまた、そのような性質を見ることができる。ドストエフスキーによれば、彼らロシア人は「夢想家」なのだという⁽⁹⁾。中村健之介（比較文化）はその登場人物を次のように分析している。

初期のドストエフスキーの小説の人物には、人生経験、社会体験から学ぶというタイプの人物はいない。（略）ドストエフスキーの世界にあっては、基本的に社会経験は重んじられていない。かれらにとってはイメージが、いわば想像次元の「現実」こそが、最も切実な「現実」なのである。ドストエフスキーの世界で夢が決定的な力をもっている理由もそこにある。⁽¹⁰⁾

ドストエフスキー原作の上記二本についても、全体を覆うその世界観は、社会的な現実には足がついていない者のそれである。ここではそのようなあやうい「現実」において生まれる「狂気」について考えてみたい。

まず、『私生活のない女』は「女優」についての映画である。そしておそらく、いかにして社会の中で生きるかについての物語でもある。女優志望のエテル（ヴァレリー・カプリスキー）は、その演技が新鋭の監督ルカ（フランシス・ユステール）の目にとまったことから、彼の作る映画『悪霊』に出演することになる。撮影が進むうち、世間では政治がらみとされる殺人事件・暗殺事件がおこる。いくつかの証拠からエテルはそれがルカによるものではないかと疑いをもち、その事件を探っていく。

物語はエテルの「私生活」と『悪霊』撮影シーンの二つのパートの行き来によって構成されるのだが、劇中劇である『悪霊』を撮影するカメラの存在はとも曖昧に示されている。はじめは確かに撮影中よろしく沢山の機材が映しだされるが、その存在は段々と消えていき、途中からそれが画面に現われることはほとんどなくなる。このように『私生活のない女』では意図的に劇の中と外が曖昧にされている。また、ルカは監督と主演を兼ねているため、どちらの役割においてその発話が行われているのかがわかり難くなっている。さらに、ルカをはじめすべての登場人物は彼らの「私生活」のパートにおいても、まるで演劇のように大げさな身振りで怒鳴ったり叫んだりする。つまり、入れ子の外側であるはずの『私生活のない女』という映画そのものが「演劇的」な法則に

よって演出されているのである。そのために画面上では段々と「映画」と「生活」の区別がなくなっていく。一見して無秩序状態だが、「映画」のパートにおいてはルカが「監督」であるがゆえの決定権をもっている。彼はエテルの演技がどうしても気に入らず、次のような主張をする。「女優に私生活はないんだ、何でも演じなくてはならないんだ」。私生活がないということは、そこに「私の思想・主張」があってはならない、ということだろう。「私」の性質を排除した狂乱の演技によって、「私」は「私」以外のものとなるのである。そしてルカ自身の常に過剰な立ち居ふるまいは、それを体言している。彼は映画の結末において『悪霊』の主人公として、実際に首をくくるのである。

「演じる」とは私ではない「誰か」としての、そのロールプレイングを引き受けることである。後に触れる『狂気的愛』で主演を果たすソフィ・マルソーは、その自伝的小説において自身の「女優」という性質について次のように記している。

私は、私生活を犠牲にしてでも、与えられた役に精魂を傾ける。裏返しになった靴下のよう、私は表と裏があべこべな女。夜になると貞淑な女の服を脱ぎすて、正反対の女になり、うそのなかにもぐりこんで、はき慣れた古いジーンズにはき替える。

私生活を大事にしようだなんて、私はもう思わない。そんな生活、私にはないんだもの。幾人もの女性たちの人生を生きることこそ私の生活。こんなふうになったのはどうしてかしら？自分が今までたどってきた歴史を捨ててしまったせいだろう。もはや私はなんの幻想も抱いていない。⁽¹¹⁾

「演じる」ことそれ自体は、演劇だけにおけるものではない。おそらく普段の生活においてもそれは行われている。それは他者から「見られる」ことを前提に、その場にあわせてふるまう、ということであり客観的に自分を見る必要がある。「大人」というものはおよそそのように「ふるまえる」ことが、他者から期待されている。そのため、他者のいる社会において「私」は好き勝手なそれではなく、常に「誰か」としてふさわしいふるまいを強制される。一見そこに「私」をみることはできない。しかし社会からのお仕着せによってしかアイデンティティのある「私」は成立しないとも言える。たとえば精神分析の

R・D・レインによる次の例では、ロールプレイングこそが「アイデンティティ」をつくり上げているということになる。

女性は、子供がなくては母親になれない。彼女は、自分に母親のアイデンティティを与えるためには、子供を必要とする。男性は、自分が夫になるためには、妻を必要とする。愛人のいない恋人は、自称恋人にすぎない。見方によって、悲劇でもあり喜劇でもある。〈アイデンティティ〉にはすべて、他者が必要である。誰か他者との関係において、また、関係を通して、自己というアイデンティティは現実化されるのである。⁽¹²⁾

それは自身のアイデンティティ成立のために、他者に対して何らかの「役割」を押し付けている、ということでもある。この映画には、それをよく表わしているシーンがある。殺人事件の犯人がルカでないと疑うエテルは、殺された女性の夫を訪ねる。その夫はなぜかエテルを帰ってきた妻と見なし、何事もなかったかのように「妻」である彼女と生活をはじめるのである。エテルもそれに準じるように、彼の妻をモデルに髪を染め、彼の妻と似た服装で、「彼の妻」として、彼の前でふるまうようになる。

依然として彼女には「私生活」が存在するにもかかわらず、彼女はどこに行っても「彼女」を生きられなくなっているのである。「演じる」のに慣れた彼女は『悪霊』の最後のパートでその演技をルカに絶賛される。そのようにして「がんじがらめ」になった彼女は、やむなく働いているヌードモデルの部屋で、リズムに合わせて踊りながらついに泣き叫ぶのである。

文化人類学者のグレゴリー・ベイトソンは、分裂症的症候は突発的に起こるのではなく、ダブルバインド（板ばさみの状況）が原因となって発生するという仮説を立てている⁽¹³⁾。『私生活のない女』では他者の望む「役」に準じることで、「私」がなくなる様が見られた。『狂気的愛』における主人公たちもまた、外部の抑圧から追い込まれ「狂気」に至るのである。

主人公レオン（フランシス・ユステール）はパリへ行く列車の中で、ギャングであるミッケ（チェッキー・カリヨ）と出会い、意気投合する。ミッケと付き合うことによってレオンはギャングの情婦マリー（ソフィ・マルソー）をめぐる争いの中に巻き込まれていく。

ドストエフスキーによる原作『白痴』では主人公ムイシュキン公爵は、世俗的な規律や行儀に染まっていない「純真」な人間として描かれている。そこでは「純真」であるためにムイシュキン公爵は「白痴」であり「異常」なのである。

しかし本作においてはそうではない。『狂気的愛』におけるすべての登場人物が、狂気じみた異常さをもって登場するのである。そのためにムイシュキンであるレオンの「狂気」が際立って異質に見えることはない。ロシア文学者の鴻英良はその様を、「映像」自体が狂っている、と表現している⁽¹⁴⁾。フレーム内では、テーブルに置かれた食事はぐちゃぐちゃになり、随所で銃撃戦がはじまり、あらゆるものが投げ飛ばされる。このような混沌を生み出す彼らこそズラウスキー映画に特徴的な「狂気」の人間なのである。その無秩序な世界のなかで語られる物語そのものはとても分かり難いと言えるだろう。

さて、すべてが「狂って」見えるその世界においてさえも、レオンは「狂気の人間」としてそこに在る。ズラウスキーによれば彼は「人生の軌道やプレッシャーのために気が狂う」のであり「社会のシステムが彼を狂人にした」のだと言う⁽¹⁵⁾。「狂気」として公のシステムからはみ出した人間は、おそらく社会にあわせた「演技」をすることができない。その好き勝手なふるまいが、子供のそれに似ているとすればやはりそれは「純真」であるかも知れない。そして彼らは、自身を客観的に観察し社会のシステムにあわせてそれを矯正する、ということをしてないだろう。あくまで「純真」な彼らに「演じる」という選択肢は存在しないのである。このような「演じる」と「演じない」を区別しない一元的な在り方においては、現実と芝居さえも同一になるだろう。『狂気的愛』の劇中には舞台のシーンがあり、そこでマリーは劇の一場面を演じてみせるのだが、その立ち居ふるまいは舞台の下でのそれと違わない。演技であるとしても狂気じみたそれは、女優に「私よりも上手い」と言わしめるのである。その「素」のような曖昧な演技が生み出すのは、たとえばA・アルトーの述べる次のようなものかもしれない。

残酷の演劇は、性格も感情も明確に割り切られた心理的人間とは縁を切り、また、法律に従属し宗教と戒律によって変形された社会的人間にでなく、全体的人間に訴

えかける。そして、人間のうちに精神の表ばかりでなく裏をも吹き込む。そこには想像と夢の真実が生活と同じ次元で現われてくる。⁽¹⁶⁾

つまり、芝居は儀式的に現実から区切られたものではなく、生活の延長となるのである。ブラウスキの描く狂気の彼らにとって、芝居は芝居ではない。『私生活のない女』では彼らはいつも「誰か」として生きることを強制され、「私」が「私」として愛されることがない。そこにおいては「演じる私」としてでなくてはその存在を許されないのである。『狂気的愛』においては、その「狂気」のために彼らは「演じる」ことができず、公の私と私生活の「私」を使い分けられなくなる。社会はその秩序を保つため、何者かとして演じること、「正気」であることを常に彼らに要求する。そこに発生するディスコミュニケーションによって、彼らはいつも幸せなままに幕を下ろせないのである。

第3節 秩序からの逃走：「私の夜はあなたの昼より美しい」

偶然に出会い、惹かれあった男女が悲劇へと向かっていく『私の夜はあなたの昼より美しい』*Mes nuits sont plus belles que vos jours* (1989・仏)はラファエル・ビエドゥーの同名小説を映画化したもの、ということになっている。しかし映画の要となる、いくつもの設定は原作のうちに全く見られないものである。たとえばそれは、主人公リュカ（ジャック・デュトロン）が脳腫瘍によって言葉を忘れていく病気にかかっていることであり、ヒロインであるブランシュ（ソフィ・マルソー）が超能力者である、というものである。実際これらの要素がなければ、本作のストーリーは成り立たないだろう。またそれによって、この作品がとてもブラウスキらしい映画になっていると言えることができる。

まず、主人公リュカは「言葉を失う」という恐怖のため、絶えず「言葉」を吐き出している。まるで連想ゲームのように現れるその言葉のつながりは「夢」における連想や、分裂症的な意味の関連付けと似ている。そのために彼は傍目からは「異常」な人間に見える。そもそも「言葉を失う」ということは世間の秩序の中で生きられない、ということである。コミュニケーションのツールとして「言葉」はとりわけ重視されており、それを正しく使うことを社会は要求

するのである。砂糖をとってくれと言われて、スプーンを持ち上げてみせる彼女は、もはや社会的に「正しい」言葉をもってはいない。ある言語を使うということは、あるひとつのものの見方を共有するということである。それができないリュカは「異邦人」として生きるより他ないのである。

一方、ブランシュは独自の能力を使ったショーによって人気を集めるパフォーマーである。彼女はマネージャーである夫にその才能を見出されたが、今やその役割にうんざりしている。周囲の人間は彼女のことを商売道具のように考えており、彼女に稼がせることに夢中になっている。彼女の能力とはトランス状態において他者の過去を言い当て、未来を予言するというものである。そのステージでは客のプライベートな情報が彼女によって語り上げられる。本来は「異形なもの」であるはずの彼女は、むしろその能力によって世間のうちに地位を得ているのである。彼女は社会的な秩序のもとにしながら、その秩序の外にある「他者の世界」という「狂気」をも「見る」ことができるのである。

リュカとブランシュは出会う。彼女には彼の「トラウマ」が見える。世間の言葉を持たない彼のことが彼女には「わかる」のである。世間によるお仕着せの生き方に疑問を抱く彼女は、世間に沿わずに生きるリュカに惹かれるのである。彼女は、ショーの為に彼女を追い回す家族から逃げ、リュカの滞在するホテルに隠れる。しかし最終的には、彼女は周囲の人間の要求どおりにパフォーマーとしての「役割」を果たすことになる。彼女はやはり社会的な世界にその重心をおく人間でなのである。しかし、もはや公の言葉を持たないリュカは、彼女を自分の狂気へ道連れにしてしまう。社会の秩序を捨て、二人だけで無秩序の方へ向かっていくラストシーンはハッピーエンドのようにも見える。彼らを見守るページボーイがつぶやく。「二人は何も言わず、子どもの頃に帰るのだ…」。

ブランシュの生きる「社会」という舞台があるために、すべての人間が好き勝手にわめき散らす、というシーンは少ない。二人は秩序ある正常な世界において、「私」という「狂気」を生きる者なのである。彼らは最終的に無秩序状態を選ぶことによってその「狂気」をわかちあうことができる。この物語はブランシュの能力があつてこそ、ファンタジーとして美しいものになっている。社会において彼女は彼の窓となり得たかもしれないのである。しかし実際の社

会を生きる私たちには依然として「他者の狂気」が理解できず、他者に「私」のそれを理解させるすべもないのである。

第4節 社会からみた狂気：「ワルシャワの柔肌」

『ワルシャワの柔肌』*Szamanka*（1996・ポーランド・仏・スイス）は長い間フランスで映画を撮り続けてきたブラウスキーが久しぶりに祖国ポーランドでメガホンをとった作品である。その特徴は相変わらずスキャンダラスなもので、そこに見られる性描写や道徳批判から、ポーランドの批評家たちから「Last Tango in Warsaw」というニックネームが与えられているという⁽¹⁷⁾。「問題作」という点でそれはとてもブラウスキーらしいが、物語を支えるその脚本は他人の書いたものである。その「他者の視点」が導入されているとも言うべきこの作品を、ほかのブラウスキー作品と比べることによって、彼の描こうとしているものが見えてくるかも知れない。

物語はやはり、男女の出会いから始まる。文化人類学者であるミシェル（ボグスワフ・リンダ）は、アパートの貸し手として「彼女」（イオーナ・ペトリ）と出会う。「イタリア女」と名乗る風変わりな「彼女」に彼は興味を持ち、彼らは性的な関係を持つ。彼女と過ごすうち彼は精神的に異常をきたしていく…。

このようにあらすじだけ見ると、とてもブラウスキーらしい作品であるように感じられるだろう。この構造は『ボゼッション』において、夫が妻の狂気に取り込まれていったそれにととてもよく似ているのである。しかし、本作におけるカメラの映像はあくまで冷静なものであり、いうなればその画面は「狂っていない」のである。そこには街があり、それぞれの生活を営む人々がいる。そこが「普通の世界」であるためにその物語は客観性をもって現れる。そのため、彼らの「狂気」は、その向こう側にあると思しき原風景を見せず、客観的な「それ」が画面上に現われるに過ぎない。

その表象的ともいうべき形の「狂気」を体現しているのが、「イタリア女」という登場人物である。彼女は始終飛び跳ね体を揺らし言葉にならない呻き声をあげる。これまでのブラウスキー映画においては、ほぼすべての登場人物が

このようなふるまいをしているにもかかわらず、この「イタリア女」に限っては明らかに精神分裂病のように見える。彼女の周辺の人物たちは常に社会的秩序からはみ出すことなく生活しているため、そのようなふるまいをする彼女は見るからに「異常」なのである。その一方でミシェルは、秩序の側に住む人間である。彼は彼女の異常性に惹かれながらも、彼女のそれを矯正しようとする。歩道をゆらゆら飛び跳ねて歩く彼女を押さえつけながら歩いたり、手づかみで食事をするのではなく、フォークとナイフを使わせたりと、一般的な「ルール」に従わせようとするのである。それは当然絶対的な「正しさ」などではなく「文化的」な問題にすぎない。彼が他者にルールを守らせようとするのは、彼がそれを当然と考える人間であるためである。そのようにして「正しくふるまう」ということは、社会の方から要求される「役」に準じているのだということができるだろう。

わたしたちが普段、「自然に」遂行しているふるまいも、長い年月をかけて習得され、無意識化された演技術にはかなりません。さらに、わたしたちは他人に見られているときに「役を演じる」だけでなく、ひとりでもいるときにも、劇作家として、演出家として、役者として、そして観客として自分を演じ続けています。要するに、わたしたちは常に、物理的にそこにある以上の何者かなのであり、このような想像的な存在でありうるのは、わたしたちが〈演じる〉人間だからなのです。

——「演じるを読む」吉見俊哉⁽¹⁸⁾

いうなれば彼女は「素」の状態なのであり、反抗心からそのような異常な行動をとっているのではない。また、『白痴』のムイシュキン公爵がそうであったように、その行動を「無垢」と言うこともできるかも知れない。それに対して、ミシェルは「演じる」人間なのである。文化人類学者である彼は、「シャーマン」だとされるミイラの調査を行っている。（原題の *szamanka* とはこの「シャーマン」にちなんで付けられたタイトルである。⁽¹⁹⁾）その特殊なミイラの調査と「異質」な存在としての彼女を知ることによって、本来は自身の研究対象であった「境界」へ彼自身が踏み込んでいくのである。彼はドラッグに手を出し、周りの人間からも「病気」だと言われるようになる。そしてミイラに向かって次のように問いかける。「どうしてだろう、彼女が私に触れるだけでものが違

って見える…。」彼らの「狂気」がその表象の下でどのように働いているのかは、それが画面上に表われてこないためにわからない。ミシエルの感じている感覚が何であるかと言えば、秩序破壊者である彼女によって彼のもつ現風景が異化作用をおこした、ということだろう。その点において、彼女もまた「シャーマン」なのである。宗教学者の植島啓司は新たな世界を見ることができるツールとして、そのような「境界」をとらえている。

聖なるものはなにも特別なジャンルではない。それはわれわれがもっとも慣れ親しんだ場所にかすかな亀裂を生じさせるのだ。それに気がつく人もいれば、わからないまま通り過ぎてしまう人もいる。結局はインスピレーションの問題なのだ。

もちろんその亀裂は人によってさまざまに異なるのだろうが、そうした出会いそのものは、ある意味では、普遍的である。とりわけ幼い頃には誰もが多くのチャンスに恵まれていたのだ。

めったに見られない風景、出来事、物体、状況のうちには、たまたまそれらがわれわれのまえに姿を現したり、われわれがそれらにかかわりをもったりすると、実際に、次のような感じを与えるものがある。つまり、われわれの心のなかのもっとも内的なもの、測りしれぬほど深く潜んでいるとは言わないまでも、いつもは混沌としてよく見えないもの、こういうものにわれわれを接触させることこそ、それらの風景、出来事、物体、状況の一般的な働きなのだ、という感じを。⁽²⁰⁾

その体験はとても魅力的であるように思われる。しかし、そのようなものにとらえられたままに社会生活をおくるわけにはいかない。ミシエルはついに彼女の元から離れようとする。しかし彼女はそれを許さず、彼を撲殺する。社会における秩序の中で生きようとする彼らは互いの「狂気」を分かり合うには至らなかったのである。

分裂病者にはその人なりの文法がある。つまり正確には彼らの世界は無秩序ではないのである。これまでブラウスキーが描いてきた世界では、その狂気に彼らなりの理由をなんとなく見てとることができた。しかし『ワルシャワの柔肌』において「彼女」の行動の動機を読み取ることはできない。「イタリア女」と呼んでくれと言うシーンから（名前の由来は「ピザを焼くのが上手だから」。しかしそのようなエピソードは示されない。）撲殺のシーンにいたるまで彼女のすべての言動は「わけのわからない」ものとして終始する。

これまでのブラウスキーは、「狂気」の下にある何かを見せることで、それをロマンティックに描いていたのだといえるかもしれない。しかし、その物語が客観的に示されたとき、つまり表面的な「狂気」だけが「私」に現われるとき、それは「気味の悪いもの」に過ぎないのである。

第5節 社会において他者と出会う：「女写真家ソフィー」

現時点におけるブラウスキーの最新作『女写真家ソフィー』*La fidélité* (2000) は、他のブラウスキー作品と様々な点で明らかに異なっている。たとえばその物語は次のようなものである。

カメラマンとして新聞社に雇われたクレリア（ソフィー・マルソー）は街角で出会った男性クレヴ（パスカル・グレゴリー）に見初められ、結婚する。しかし、全く別の世界を生きるカメラマンの青年ネモ（ギヨーム・カネ）に出会い、クレリアは彼に惹かれていく……。

ラファイエット夫人（1634 – 1693）による宮廷恋愛小説『クレヴの奥方』を現代風にアレンジした、いわゆる普通のラブストーリーである。映像のトーンにおいても恋愛映画のそれであり、これまで作られてきたブラウスキーの映画とはあまり似ていない。カメラは物語を客観的にとらえ、その登場人物の誰もがヒステリックに騒ぎ立てたりはしない。ジャーナリズムの世界に生きる彼らは、社会的なものの見方を自分のそれとして疑うことがないのである。なぜこのような作品をブラウスキーが発表したのか、一見して不思議にも思えるが、そこには確かにブラウスキーのテーマが潜んでいる。ブラウスキー自身がそれこそ主題であると述べる通り⁽²¹⁾、それは「フィデリテ」（＝誠実さ）という原題に集約されるものである。クレリアとクレヴは指輪の交換の際にこれを誓う。そのために、クレリアはネモに惹かれながらも貞淑であり続ける。しかしこれはあくまで表面的な「誠実さ」の構図である。

ここでラファイエット夫人の原作に戻ってみたい。この小説において見られる「誠実さ」とは、クレヴの奥方が他の男性への恋心を夫に打ち明ける、というエピソードであろう。奥方と恋慕の相手であるヌムールとは宮廷という社会でしか会わず、その気持ちを確かめ合うにも至っていない。しかし彼女の抱

え込んだ想いは彼女がそうあるべき公の姿として望まないものである。だからこそ、彼女は夫にそれを告白するのである。

あたしは今まで女が夫にしたこともない告白をあなたにこれからいたします。あたしの行為と気持ちの潔白なことが、あたしにその勇気をあたえてくれますから(略)こんな告白をするのは普通のひと以上の友情や尊敬を夫にもってはじめてできることだということをお考えになってくださいまし。あたしをかわいそうだと思って、導いてってください。そしてあなたにできることだったら、やはりあたしを愛してくださいまし。⁽²²⁾

彼女は自分の抱え込む葛藤を「言葉」として提示することができる。それは彼女が自身の想いを客観的に見ることができるということである。『女写真家ソフィー』のクレリアも、その恋に流される不安から、自分を離さないでくれと夫にしがみつき懇願する。そして、やはり「誠実」にその恋心を打ち明けるのである。

ロラン・バルトの『恋愛のディスクール』における最も有名な一節は、そのような、私とその「恋という狂気」の関係をよく表わしている。

恋するわたしは狂っている。そう言えるわたしは狂っていない。わたしは自分のイメージを二分しているのだ。自分の眼にわたしは気のふれたものと映る（わたしは自分の錯乱のなんたるかを識っている）のだが、他人の眼にはただ変わっているだけと映るだろう。わたしが自分の狂気をいたって正気に物語っているからだ。わたしはたえずこの狂気を意識し、それについてのディススクールを維持しつづけている。⁽²³⁾

「私」が自分の「恋」について語ること、それは私における一種の「狂気」を語ることだといえよう。「語る」という行為によって、「私の狂気」を客観的に表わすこと、それが「誠実さ」なのではないだろうか。物語にはさらなる「誠実さ」をうかがうことができる。原作ではクレーヴ亡き後、奥方は宮廷から姿を消し、ヌムールは奥方をあきらめるに至る。クレリアとネモもまた、二度と会うことはないのだが、その別離後に彼らは互いに向けて献辞した写真集をそれぞれ出版する。ネモのそれは以前の作品とは違い、「私小説風」だと評

される。そして、世間から姿を消し、修道院に滞在するクレリアは偶然に見ることになったテレビ映画にネモの名前を発見する。テレビ画面には「THE PRINCESS OF CLEVE」のタイトルが表示され、『女写真家ソフィー』の冒頭と全く同じシーンが流れる。ネモは映画監督として「彼女」の物語を映画という「言葉」にして示して見せたのである。

社会的秩序に従って生きる彼らは、社会の「言葉」を使える。それによって「私」と「他者」がいつも同じものについて語っていると、信じられているところがある。しかし現実にはそうではない。たとえばワイトゲンシュタインは、次のような例を示している。

ひとはみな、自分自身についてのみ、痛みの何たるかを知っている、わたくしに言う！——各人が箱を一つもっていて、その中には、われわれが「カプトムシ」と呼んでいるような何かが入っている、と仮定しよう。何人もそれぞれ他人の箱をのぞきこむことができず、各人とも自分のカプトムシを見ることによってのみ、カプトムシの何たるかがわかるのだ、と言う。——このとき、各人とも自分の箱のなかに〔それぞれ〕ちがったものをもっていることが、当然ありえよう。ひとは、そのようなものが絶えず変化している、と想像することさえできよう。——だが、いま、この人たちの「カプトムシ」をいう語に一つの慣用があったとしたら？——そのときは、その慣用は一つのものの表記の慣用ではないだろう。箱の中そのものは、一般に言語ゲームの一部ではないし、またある何かですらない。なぜなら、その箱からでさえありうるのだから。⁽²⁴⁾

この例に習うなら、私たちが「他者」に対してできることとは、自分のカプトムシについて「語る」ことである。「カプトムシ」は時に「他者」であったり「世界」そのものでもあり得るだろう。つまり私によって読み解かれた、「私の狂気」としての世界を「言葉」にして語るということが、別の狂気を生きる他者への「誠実さ」なのではないだろうか。そこに「断絶」を感じるがために、あえて「言葉」を必要とするのである。

だからこそ、この映画における主人公は、社会において自己表現のツールをもつ「写真家」という職業でなければならなかったのである。彼らは自分に見える世界を、社会においても見える形にして提示するのである。ネモは写真家・映画監督として彼に現われるクレリアを記述した。そこに示されるのは、

必ずしも現実のそれとは似ていないかもしれない。そもそも、「私」や「他者」や「世界」は変化を含む存在であり、いつも同一の何かではありえないのである。その点でそれらは常に一つの言葉でもっては記述することのできない、それこそ「無秩序」な存在なのである。だからこそ、「私」は私に現われる「他者」を、ときに「私」を記述するのである。公の言葉で私の見ているものを伝えること、一生懸命「他者」を語ることこそが、社会において「私」が「私」として他者と出会うための方法なのではないだろうか。『狂気的愛』以降、私生活のパートナーでもあったソフィ・マルソーを主演に作品をつくるブラウスキーはおそらくネモと同一人物である。ブラウスキーは「私的な映画」として常に彼の世界を記述しているのである。

結論 「私」の狂気を演じるためのツール

「女はわからない」とブラウスキーが述べるように、彼がいつも描くのは、他者（女性）と私（男性）の物語である。そこに発生する「わかりあえなさ」は互いの世界の違いを見せつける。『ポゼッション』で見られたように、他者のそれはまさしく「狂気」であるかも知れない。

もうひとつ、ブラウスキーにとっての「狂気」の源として、ポーランドという土壌は彼に抑圧を与えるものであったかもしれない。ポーランド映画批評家の山田正明は、ポーランド人「ジュワフスキ」を次のように分析する。

感性和精神の彷徨が自分の存在すら危うくしてしまう不安定な場での自己確認が許されるのなら、そこで彼が頼みとできるのは自らの精神の混沌を体内に取り込んだ不条理であろう。つまり、自己の存在の確認を求める作業は国外でのほうが容易に行えるが、安易な方向に流れやすい。それをひとつの表現形式として提示するには強い自持の力でしかないということであろう。ジュワフスキは苦しみ、のたうちまわりながら自己の同一性を追い求めている。⁽²⁵⁾

ブラウスキーの映画における登場人物は常に、社会という秩序の世界で、あるいは「私」や「他者」の狂気の中で、他者の望む「私」を演じようとする。そして同時に「役」ではないそのままの「私」であることも望む。それは決して

夢や狂気の世界に生きる映画の登場人物だけのものではなく、私たちが現実
に生きる際の葛藤でもある。おそらくブラウスキーにとっての映画とは、私とは
違う原風景を持つ、理解できない「他者」に「私」を提示するためのツールな
のである。ポーランドにおいて「映画」はメッセージを伝えることのできる重
要なものであった、とブラウスキーは言う⁽²⁶⁾。精神分析が私的なものを公的
なものとして扱うようになった⁽²⁷⁾ように、本来は公の場になじまない「私の
狂気」もまた表現されることによって読み取られうる「言葉」となるかもしれ
ない。

当然、伝達可能なそれは言葉≠現実であるからズレを含まざるを得ない。よ
って社会の言葉で私の狂気を語る際には、その「言葉」が表面的なものや「演
技」として消費されないための精度が必要である。それにはどれだけ「私」が
「私」を使いこなせているかが問われるだろう。たとえばアルトーは「あらゆ
る感動は諸器官を基盤としている。俳優は感動を自分の体内で培養してこそ、
その電圧を充電できる」と言っている⁽²⁸⁾。ブラウスキーの映画で演技する俳
優は「狂気」を帯びた人間を演じなければならない。それは「見られることを
意識しない人間」の役を「見られる」ものとして演じなければならない、とい
うことである。それを表現するにはまさしく「狂気」が必要であるかもしれない。
そして、彼らの演技は実際凄まじいのである。

「花は美しい。が、棺桶の中には何もない、死体が入ってない。私はこうい
う作品は大嫌いです⁽²⁹⁾」とブラウスキーは「公の言葉」だけでできているよ
うな作品を非難する。彼の「言葉」の向こう側には確かに彼の「狂気」がある。
しかし、口当たりのよいラブストーリー『女写真家ソフィー』において、受け
手がその「狂気」を見出すのは困難であるだろう。映画というメディアは不特
定多数の受け手を前提としている。見えない受け手はメッセージを理解するの
かしないのか、その反応は直接には返ってこない。つまり、その言葉は一種の
混沌に向けて投げられているのである。ここにおいてコミュニケーションが成
立しているとはいいがたい。しかしそれでもなおメッセージは発信され続ける
だろう。なぜなら、それが理解されなかったとしても、そこに「受け手」がい
ると発信者は信じているのである。それは特定の他者との関係においても同様
である。たとえそれがディスコミュニケーションになろうとも、他者とのコミ

ユニケーションの可能性において、「私」は私の狂気をおそらく演じ続けるのである。

注

- (1) 「アンジェイ・ブラウスキ インタビュー 映画のための映画は作らない」、ダゲレオ出版「イメージフォーラム 1988.1 (通巻 91 号) 特集・日本映画の新人地図、越境する鬼才/アンジェイ・ブラウスキ」86 頁。
- (2) 河原晶子「パリ映画界あれこれ」、キネマ旬報社「キネマ旬報 1985 年 7 月上旬号」106 頁。
- (3) たとえば、河原晶子は、「アンジェイ・ブラウスキ映画の嫌悪と陶醉について」の中でこれを「かたちを変えた夫婦愛の、男と女の永遠の愛の物語」と表現している。「イメージフォーラム」前掲書収録、96 頁。
- (4) キネマ旬報、前掲書、106 頁。
- (5) 山口昌男『仕掛けとしての文化』講談社学術文庫、1988 年、229-230 頁。
- (6) キネマ旬報、前掲書、105-106 頁。
- (7) 河原、イメージフォーラム前掲書、96 頁。
- (8) 黒田邦雄「ブラウスキー映画における性的妄想」、映画パンフレット「ポゼッション」収録、大映株式会社、1988 年。
- (9) 中村健之介『永遠のドストエフスキー 病という才能』中公新書、2004 年、29-30 頁。
- (10) 中村、前掲書、132-133 頁。
- (11) ソフィー・マルソー『うそをつく女』金子ゆき子訳、草思社、2000 年、66-67 頁。
- (12) R・D・レイン『自己と他者』志貴春彦・笠原嘉訳、みすず書房、1975 年、94 頁。
- (13) 「精神分裂症の理論家に向けて」（『精神の生態学』収録、新思索社）など。
- (14) 鴻英良「ブラウスキの映像は狂っている」、イメージフォーラム前掲書、98 頁。
- (15) インタビュー、イメージフォーラム、前掲書、87 頁。インタビュアーの「社会のシステムが彼を狂人にした」という質問に対する、ブラウスキーの「まったくそうです。」という返答を、ここではこのように引用した。
- (16) アントナン・アルトール『演劇とその分身 アントナン・アルトール著作集Ⅰ』

- 安堂信也訳、白水社 1996 年、204-205 頁。
- (17) FILMS DIRECTED BY ANDRZEJ ŻUŁAWSKI (STUDY GUIDE).Books LLC, Memphis, Tennessee, USA in2010. p19.
- (18) 『ポーラセミナーズ3「演じる」3』ポーラ文化研究所、1991 年、204-205 頁。
- (19) FILMS DIRECTED BY ANDRZEJ ŻUŁAWSKI (前掲書) p17.
- (20) 植島啓司『天使のささやき』人文書院、1993 年、226-227 頁。
- (21) インタビュー「中堅監督たちのいま」、キネマ旬報社「キネマ旬報 2000 年 9 月下旬号」54 頁。
- (22) ラファイエット夫人『クレヴの奥方』生島遼一訳、岩波文庫、1937 年、139 頁。
- (23) ロラン・バルト『恋愛のディスクール・断章』三好郁朗訳、みすず書房、1980 年、181 頁。
- (24) 『哲学探究 ウィトゲンシュタイン全集 8』藤本隆志訳、大修館書店、1976 年、199 頁。
- (25) 山田正明「ポーランド人として持つ自恃ゆえに」映画パンフレット「ポゼッション」(前掲書) 収録。
- (26) インタビュー、イメージフォーラム、前掲書、91 頁。
- (27) エーリッヒ・フロム『人間における自由』谷口隆之介・早坂泰次郎訳、1955 年、東京創元社、51 頁。
- (28) アルトー、前掲書、229 頁。
- (29) インタビュー、イメージフォーラム、前掲書、90 頁。